
L'identité littéraire en Suisse romande par opposition à l'Autre ou par immersion dans la pluralité des autres

Gilles Revaz

Fonds national de recherche scientifique (FNRS)

Lausanne, Suisse

Pour cerner l'altérité dans ses rapports avec l'identité littéraire suisse romande, nous nous proposons de situer la problématique à partir d'un périodique, *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, lequel était pratiquement la seule revue littéraire de notre côté du Jura au XIX^e siècle, au moment où s'est construite l'identité littéraire romande (voir Maggetti, 1995). Dans le prolongement et à la lumière de cette approche historique et théorique, nous envisagerons quelle place fut dévolue à l'Autre par certains des romanciers de ce siècle: Ramuz tout d'abord, que nous pouvons considérer comme notre premier romancier tant du point de vue chronologique qu'eu égard à la notoriété qu'il a acquise, puis deux contemporains, Jean-Pierre Monnier, qui est un peu le fils spirituel de celui-ci, et Jacques Mercanton qui, au contraire, s'en distingue. Avec les œuvres de ces deux auteurs, nous avons la manifestation romanesque des deux conceptions très divergentes que nous avons eues (et que nous avons encore) en Suisse romande de concevoir l'Autre.

Comme l'indique le titre, *Bibliothèque universelle et Revue suisse* était une revue hybride qui fut le résultat d'une fusion. Fondée en 1816 dans le prolongement de la *Bibliothèque britannique*, la *Bibliothèque universelle* était à l'origine une somme d'inspiration encyclopédique, où se côtoyaient des articles de science, d'agronomie et de littérature, conçue au sens large, à savoir les sciences humaines actuelles. La littérature proprement dite n'occupait pas

une grande place. Néanmoins, il est intéressant de constater que, conformément au dessein du recueil explicité dans le qualificatif de son titre « universelle », nous trouvons surtout des traductions de romans et de poèmes étrangers, de telle sorte que les lecteurs francophones puissent avoir accès à des œuvres qui leur seraient restées sans cela étrangères pour des raisons linguistiques. C'est ainsi que nous y découvrons par exemple des extraits de poèmes traduits en français de Byron. La *Bibliothèque universelle* jouait alors un peu le rôle du facteur pour les lettres européennes. La revue ayant à cette époque son siège à Genève, nous ne pouvons nous empêcher d'y voir là le reflet du rôle international que la cité de Calvin avait déjà et allait développer au fil du XIX^e siècle.

Certes, en ce qui concerne par exemple les textes de Byron, la rédaction prenait explicitement ses distances par rapport aux idées du poète, notamment aux personnages « romantiques », par des avis au lecteur :

Le poète a atteint son but, il a accompli son tour de force, il intéresse au scélérat que notre raison repousse et condamne. Ce but est-il bien moral ? Cette question nous mènerait trop loin. Aujourd'hui nous ne voulons que rendre hommage aux beaux talents du poète, en répétant un vœu que nous avons déjà exprimé en vain, sur leur emploi (1817, VI : 307)¹.

Nous voyons bien comment l'identité littéraire romande pourra se former en opposition à l'Autre ; néanmoins, au-delà de la mise en garde, Byron est publié et reconnu comme un grand poète. Par contre, le même sort n'est pas réservé aux grands romanciers français de l'époque ; ainsi peut-on lire en 1836 (II : 60) :

Sans doute le mal est grand, et le mauvais goût, l'immoralité des auteurs à la mode, leurs prétentions vaniteuses, abusent étrangement d'une liberté qui ne connaît plus de règles ni de frein².

On s'en prend généralement à la vision du monde des romans qu'on juge immoraux, notamment à cause du thème de l'adultère si fréquent à cette époque (*Le lys dans la vallée* ou *Le rouge et le noir* par exemple) ; en outre, on critique les innovations stylistiques

1. Pour toutes les citations de la *Bibliothèque universelle*, nous donnons l'année, le numéro du volume de la série en chiffres romains, ainsi que la page de ce volume.

2. Nous sentons ici l'attachement aux valeurs classiques en Suisse romande, où la résistance au romantisme a été très forte au XIX^e siècle.

comme dans ce regard ironique porté sur les *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine :

On sait que la conjonction *et* est la base du romantisme, c'est la clef de la voûte ; on comprend sans peine combien il est plus pittoresque de dire, *et la mer s'apaisoit*, au lieu de, *la mer s'apaisoit* ; la différence est énorme, c'est tout autrement piquant (1831, XLVI : 80).

Ainsi, entre 1830 et 1840, nous constatons, d'une part, une volonté de traduire les littératures des autres langues pour les donner à lire au public francophone et, d'autre part, une opposition relativement forte vis-à-vis de la production française de l'époque.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la situation du périodique se modifie considérablement sur le plan administratif. En premier lieu, la revue fusionne en 1861 avec la *Revue suisse*, laquelle était d'essence beaucoup plus littéraire et avait acquis des lettres de noblesse grâce, notamment, aux chroniques parisiennes tenues par Sainte-Beuve. Deuxièmement, la nouvelle *Bibliothèque universelle et Revue suisse* a déménagé, peu après la fusion, de Genève à Lausanne. Parallèlement à ces changements d'ordre pratique, l'esprit du périodique se transforme. Suivant le mouvement issu de la guerre du Sonderbund et de la Constitution de 1848 qui s'ensuit et qui a fait de l'ancienne Confédération d'états un État fédératif, la revue devient un des lieux privilégiés de la constitution d'un « art national ». Ainsi, dans les pages littéraires, nous assistons à un net déclin des traductions au profit de la publication d'inédits d'écrivains autochtones. Peu à peu se développe une littérature qui se pense d'emblée comme littérature minoritaire en opposition au grand frère français. Celui-ci est envisagé comme fascinant, supérieur et dominateur, comme une valeur négative contre laquelle va s'élever et se créer la littérature suisse d'expression française.

C'est dans le prolongement de ce mouvement qu'il faut replacer la création, en 1914, d'une nouvelle revue, *Les Cahiers vaudois*, laquelle se donna pour principale tâche de fonder la littérature vaudoise et, plus largement, l'œuvre romanesque de Charles-Ferdinand Ramuz. Aussi convient-il de parler ici d'*Aimé Pache, peintre vaudois* (1967) de Ramuz, en tant qu'il est, dans une certaine mesure, le livre constitutif de l'artiste suisse romand et que cette formation – il s'agit d'un *Bildungsroman* – a lieu dans un mouvement dialectique eu égard à la France, plus particulièrement à Paris. En effet, doué pour le dessin, le jeune vaudois Aimé Pache suit très tôt des cours du professeur Vernet, artiste raté qui avait cependant

reconnu des talents à son élève; gêné par l'académisme de son maître qui ne vise qu'à lui donner une bonne technique, Aimé Pache décide de partir à Paris pour « continuer [s]a peinture » (Ramuz, 1967, I: 967). Mais, il ne s'installe dans la capitale que pour mieux peindre son pays comme il l'écrit à sa mère: « et enfin, vois-tu, comme je l'ai dit, c'est d'ici peut-être que je vois le mieux le pays et ceux de chez nous » (1967, I: 1027).

Dans le texte de Ramuz, Paris est un des éléments d'une opposition dichotomique fréquente dans les romans romands de cette époque: d'un côté, le pays de Vaud aux habitants guidés par une morale irréprochable, laborieux et sérieux, de l'autre, la ville de Paris où règnent la frivolité et l'immoralité (voir Revaz, 1992). Pour illustrer ce thème, nous ne retenons ici, conformément à notre point de vue³, que ce qui touche l'artiste. Par rapport à Aimé, les peintres parisiens représentés dans le roman paraissent bien peu reluisants, uniquement préoccupés par l'argent, la réussite et la mode, et qui, de plus, passent plus de temps à boire et à fêter dans les cafés qu'à travailler dans l'atelier. L'idéal artistique d'Aimé ne saurait se faire qu'en opposition à leurs valeurs; voici comment notre peintre rend compte de leur visite dans son atelier:

Frère ne songe qu'à réussir. Quant à Gouchaut, il suit la mode; plus elle est nouvelle, plus elle lui plaît. Qu'ai-je à faire avec eux? Qu'importe leur louange auprès de ma propre estime (1967, I: 1030)?

Aimé se distingue également des peintres parisiens par le sujet de ses toiles, à savoir son pays avec ses gens. À peine arrivé à Paris, il conçoit l'idée d'un tableau « où il y [aurait] Milliquet tenant le cheval par la bride, Néron à côté, et le chat; alors plus loin sur le banc vert, Mme Suzanne et Louise assises, puis les pavés ronds, réguliers, avec par-ci par-là un peu de mauvaise herbe » (1967, I: 985) qu'il va s'efforcer en vain de réaliser dans son atelier parisien. Il réalise ce tableau à la fin du roman, une fois rentré dans son pays. Il peint alors le soldat Adrien en selle sur son cheval:

Il pensa: « Lundi je commence à travailler dans la grange. Trois mètres sur deux, grandeur nature, j'aurai de la place. Tout l'hiver. Il faudra mettre des choses chaudes. Et comment j'appellerai ça? Eh bien, j'ose à présent; j'appellerai ça: Le Dragon Vaudois » (1967, I: 1144).

3. Nous pourrions aussi nous attacher à montrer l'opposition entre la mère d'Aimé et le modèle parisien dont il tombe amoureux; les deux femmes étant mises en scène comme l'ange et le démon.

À Paris, Aimé Pache est devenu un peintre vaudois. La capitale ne fut qu'une étape dans sa formation, par laquelle il a découvert son identité, grâce à la distance qu'il a pu prendre d'avec son pays, pour mieux le retrouver. Lorsqu'il revient chez lui, il sait qui il est et il connaît aussi la distance qui le sépare des autres.

Parallèlement à la formation de peintre vaudois de son personnage, le narrateur se constitue en écrivain vaudois⁴. Au-delà du sujet, Aimé Pache visait en effet une esthétique identitaire qui concernait, outre la peinture, la littérature :

Parler, comme ils [ceux de chez lui] ont fait, la véritable langue, mais, eux, c'était sans le savoir. Peindre comme ils ont peint sur les portes des granges, comme ils ont peint sur les vieux coffres, et ils ont aimé les petits bouquets !

Ce fut cette pensée qui le soutint pendant huit ans aux bonnes heures (1967, I: 987).

« Parler la véritable langue de chez nous », c'est le *credo* que Ramuz exprime dans une de ses lettres à son éditeur, Bernard Grasset :

Et mon pays a eu deux langues: une qu'il lui fallait apprendre, l'autre dont il se servait par droit de naissance; il a continué à parler sa langue en même temps qu'il s'efforçait d'écrire ce qu'on appelle chez nous, à l'école, le « bon français », et ce qui est en effet le bon français pour elle, comme étant une marchandise dont elle a le monopole. Il y a dans toutes les provinces de France un écart plus ou moins grand entre ce français d'école et le français de plein air (je ne parle même pas des patois), mais encore se servent-elles de ce français d'école avec une certaine aisance, comme étant quand même un français à elles, par Paris, leur centre commun. Pour les raisons qu'on vient de voir (cette frontière, la distance où nous sommes de Paris, et surtout nos traditions qui sont différentes), je pense que nulle part l'écart que j'ai dit n'est aussi grand que dans notre petit pays vaudois, si exclusivement paysan et terrien par ailleurs, si proche encore par là de la vie élémentaire (Ramuz, 1967, III: 1194-1195).

4. Il y a dans la formation de peintre d'Aimé une mise en abyme de celle de Ramuz comme écrivain. Pourquoi celui-ci a-t-il mis en scène un peintre ? Nous pouvons y voir un prolongement d'une tendance de la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle (pensons à Zola). Dans une perspective plus spécifiquement suisse romande, nous pouvons poser l'hypothèse que Ramuz voulait donner par là à l'écrivain le statut d'artiste que la société romande avait accordé à cette époque au peintre, mais qu'elle tardait à donner à l'écrivain qu'elle considérait encore comme un pédagogue et un moraliste.

Au lieu d'utiliser le « français d'école », Ramuz écrit ses romans dans une autre langue plus proche du parler vivant de son pays. Cette langue, qui est une transposition de l'oral et qu'on appelle parfois aujourd'hui le style oralisé, est surtout un moyen pour Ramuz de marquer sa différence d'avec Paris et elle s'impose comme la solution de sa recherche identitaire. Le style oralisé a été beaucoup analysé, notamment à partir de l'œuvre de Céline, et nous ne voudrions pas ici en quelques lignes répéter ce qui a été étudié longuement ailleurs.

Nous citerons néanmoins un court passage d'*Aimé Pache*, de manière à mettre en évidence, outre les procédés connus de la répétition, de l'emphase ou de la phrase disloquée, deux traits de style propres à Ramuz, soit, d'une part, l'utilisation de comparaisons « terriennes » (premières italiques), et, d'autre part, la juxtaposition des attributs, procédé qui donne l'illusion de la construction approximative du « discours oral » (secondes italiques):

Il eut le bonheur de naître planté profond en terre, et nourri de profond, *comme un arbre avec ses racines*. Il y en a qui sont seulement posés dans un pays. Lui, quand on lui demandait: « D'où es-tu? » il pouvait répondre: « Je suis d'ici depuis toujours. »

Ils sont tous Pache, ou presque, à Valençon. Et quand ils s'y sont établis, et d'où ils sont venus, personne ne pourrait le dire. Cela s'est fait dans les très anciens temps, quand le pays peut-être était encore *catholique, savoyard, avec un duc* (Ramuz, 1967, I: 897).

Dans ce dernier syntagme en italique, on voit bien qu'il ne s'agit pas d'une construction ternaire, où les adjectifs seraient groupés par trois par souci d'équilibre – « avec un duc » rompant nettement le rythme, – mais d'une construction par adjonction d'éléments, où on ajoute en tâtonnant – ce que confirme la modalisation par « peut-être » – des précisions – « avec un duc » explicitant le contenu de l'adjectif « savoyard », lui-même spécifiant le qualificatif « catholique ».

Lorsqu'en 1971, il publie *L'arbre un jour*, Jean-Pierre Monnier semble illustrer la comparaison que nous avons mise en évidence dans la précédente citation de Ramuz. Ce roman, le cinquième de Monnier, raconte l'histoire d'un groupe de bûcherons pendant la crise économique des années 1930. Mais l'essentiel n'est pas là; c'est, comme l'indique le titre, l'arbre que l'un d'eux, Frank, le Juif, décide un jour de préserver de la coupe. Cet arbre représente Frank: comme celui-ci est le seul à savoir où il va dans le groupe des

paumés, de telle sorte qu'il s'en va à la fin du récit avec Serena, la fille désirée de tous, celui-là résiste à la scie. « J'ai continué vers les coupes. Je suis descendu. L'arbre est toujours là » (Monnier, 1971 : 202); au-delà de Frank, l'arbre est le symbole de sa race: « L'étonnant, c'était Maria. [...] Elle semblait dépassée par [celui] qui cherchait dans les hauteurs de l'arbre comment renverser l'orgueil de cette lignée maudite, ce tronc d'Abraham et sa ramure à tous les vents dressée vers l'annonce d'un messie » (1971 : 196).

Autour de cet arbre resté debout, il y a la forêt jurassienne dans laquelle sont enracinés les autres personnages, le narrateur en particulier:

Évidemment, j'en étais de ces malheureux titans qui ont prétendu renverser l'arbre de Frank. Aujourd'hui, cependant, j'ai vu la chose à la manière d'un promeneur, et ça ne m'a pas trop gêné. [...] Je me disais: l'homme de Serena [Frank], l'homme de Cécile [le narrateur], on s'est croisé. L'un marchait depuis toujours au pas de sa race, et l'autre a dû se remettre au pas de la sienne (1971 : 203).

Dans cette perspective de la « race », qui était déjà celle de Ramuz, l'un et l'autre marchent chacun de leur côté et ne se rencontrent jamais; tout au plus peuvent-ils se croiser sans se comprendre. Comme Ramuz parlait du pays de Vaud, Monnier parle du Jura: « Je parle des hautes terres du Jura Suisse, d'un lieu qui est à moi sans discontinuité depuis des générations » (Monnier, [1979] 1986 : 57). Le verbe « parler » est à entendre ici dans sa double construction: à savoir comme verbe transitif indirect « parler de quelque chose », le Jura étant souvent le sujet des romans, et comme verbe intransitif, le complément « des hautes terres du Jura suisse » exprimant la provenance de la voix narrative qui parle dans ces mêmes romans.

À l'instar de son aîné vaudois, Monnier pose la question du langage au début de sa démarche. Il est également convaincu par la difficulté de trouver une phrase qui sonne juste et qui ne mente pas: « J'ai trop souvent prétendu que les mots sont rarement à leur place dans les phrases qu'on dit, qu'on écrit », déclare le narrateur de *L'arbre un jour* (1971 : 149). Le problème est cependant envisagé d'une façon plus globale que ne l'avait fait Ramuz, stigmatisant le français d'école. Chez Monnier, l'interrogation concernant la langue est d'ordre métaphysique: le langage serait par essence imparfait et ne permettrait pas de dire vrai. D'où une grande méfiance vis-à-vis de la langue et de ses artifices littéraires. Monnier (1992 : 16) s'inscrit

par là dans un courant propre à la littérature romande, qu'on trouve aujourd'hui chez nombre de nos poètes :

Nul mieux que Jaccottet n'a dit le retrait, l'effacement, et pourtant la présence aux êtres, aux visages, et (pour y revenir) aux lumières des jours ou des saisons, et n'a su rendre la durable fascination de ce qui est proche, connu, singulier, et tout cela dans une langue des plus démunies, « une simple nomination des choses ».

Cette parcimonie, qui va jusqu'au refus de l'image littéraire, on la retrouve aujourd'hui chez des poètes plus jeunes qui, tous, ont été séduits par la démarche exemplaire de Jaccottet dont ils ne sont pas vraiment les disciples, mais auquel ils doivent ce dépouillement qui fait de leur poème des moments de vérité hors de toute illusion ou d'attendrissement (Monnier, 1992: 16).

Nous retrouvons chez Monnier cette « parcimonie » aussi bien dans la manière de relater que dans la texture de la phrase. Pour illustrer le premier cas, reprenons *L'arbre un jour*. Il y a d'abord la forme que choisit le romancier : un simple journal où sont consignés les faits quotidiens ; il y a de plus le contrôle constant que s'impose le narrateur, lorsqu'il relate ces événements :

Moi qui cherchais des histoires, je devrais me taire, et pour commencer par le commencement, je devrais m'exercer à n'être plus personne, apprendre à me voir de loin, comme un autre, et dire les choses exactement, ni plus ni moins qu'un commis de l'enregistrement. [...]

Tout s'est passé lundi matin. Serena est partie. Frank est parti. Frank était l'homme qui pouvait l'emmener. Maintenant, il y a des faits que je peux certifier (1971 : 183-184).

Remarquons que, contrairement aux apparences, l'entreprise n'est pas comparable à celle du nouveau roman. Monnier ne recherche pas tant l'objectivité que la vérité, entendue comme une valeur métaphysique. Les romans de Monnier ne sauraient se réduire à une succession de faits ; ils sont l'œuvre d'une vision du monde. Aussi, le style importe plus que l'histoire.

Pour cerner la parcimonie dans le style, il convient d'envisager le dernier roman, *Ces vols qui n'ont pas fui* (1986), dans lequel l'écrivain a acquis la maîtrise de ses moyens d'expression, et dont voici un paragraphe à titre d'exemple :

Ils se laissèrent convaincre par la sûreté de leur jeu, la connaissance qu'ils avaient l'un et l'autre des premières étreintes et le sens de ces précautions dont il convient d'accompagner l'intimité charnelle en ses commence-

ments. Il se leva. Quand il eut poussé la porte, il se déhabilla. Elle, de son côté, elle s'apprêta, et, dès qu'il eut rejoint ce lit où elle s'était couchée, elle s'allongea, elle mit une main sur sa bouche, de l'autre, elle attira doucement ses mains à lui vers ce creux, la naissance de sa gorge... Un rite, pensa-t-il, et tout aussitôt contrarié par une impression fugitive, une coquetterie peut-être (1986 : 85).

Dans ce bref passage, ce qui frappe d'emblée, c'est la densité des verbes. Nous avons l'impression d'être en présence d'une écriture qui a pour principe de réduire la narration aux actions, comme il apparaît dans la phrase très ramassée « Il se leva ». Les noms également sont nombreux. L'auteur peut les disposer dans une structure ternaire classique⁵ comme dans la première phrase « par la sûreté de leur jeu, la connaissance [...] et le sens [...] », ou, par la juxtaposition, sous forme d'appositions – ce qui n'est pas sans rappeler un principe ramuzien mis en évidence ci-dessus à propos de l'attribut ; – ainsi dans « ce creux, la naissance de sa gorge... » et « un rite, [...], une coquetterie peut-être ». Nous percevons dans cette façon d'écrire une volonté de circonscrire peu à peu l'objet de l'écriture, de s'approcher au mieux de la chose qu'on veut dire.

Enfin, parallèlement à la densité des noms, on constate, au contraire, une grande parcimonie dans l'usage de l'adjectif épithète, parce que, en tant qu'ornement du discours, il éloignerait le langage de l'objet visé. L'auteur lui préfère la relative, plus explicite, dans la première phrase par exemple. Les trois seules épithètes retenues sont peu colorées, « des premières étreintes », « une impression fugitive » ou encore « une intimité charnelle ». Seul le dernier adjectif a un certain poids ; encore que son usage soit commandé par le nom « intimité » que l'auteur utilise ici par pudeur. En résumé, la langue de Monnier est en quelque sorte une « nomination des choses », concise et réservée. À la base de ce choix d'écriture, il y a une certaine méfiance métaphysique vis-à-vis du langage, dont le fondement pourrait bien être théologique : les mots étant irrémédiablement tachés et peu propres à dire vrai. Il y aurait là une attitude protestante qui commanderait le style austère qui prévaut d'ordinaire dans la prose de ce pays, laquelle diffère par là de celle de notre voisin de l'ouest, plus chatoyante, plus ornée et plus variée.

5. La résurgence d'un certain classicisme chez Monnier a été soulignée dans un article de Cazenobe (1994).

C'est pourtant cette prose que nous retrouvons chez Jacques Mercanton, qui – ce qui confirme l'opposition relevée ci-dessus – s'inscrit en faux contre la « littérature romande ». Il a en effet toujours refusé l'« idylle helvétique » : « Or lui-même [Jacques Mercanton] s'est constamment élevé avec force, voire avec sarcasme contre une « littérature de l'idylle » pour précisément mieux regarder en face l'homme tout entier dans la vérité de sa chair et le mystère de sa condition » (Francillon, 1986 : 14). Luttant contre le provincialisme, il a fait de l'universel le cœur de sa création littéraire. Son activité critique s'est d'ailleurs focalisée en partie autour du siècle de Louis XIV⁶. L'œuvre de Jacques Mercanton s'est donc élaborée à partir des grands modèles classiques français en rupture totale avec la littérature romande qui s'était constituée au XIX^e siècle et prolongée au XX^e siècle presque jusqu'à nos jours.

C'est ainsi que, contrairement à Jean-Pierre Monnier par exemple, Mercanton situe l'action de ses romans ailleurs, quelque part en Europe : en Autriche dans *L'été des sept-dormants*, le chef-d'œuvre ; en Italie dans les nouvelles du recueil *La sibylle* et dans le premier roman *Thomas l'incrédule* ; en partie à Prague dans le suivant *Le soleil ni la mort* ; ou encore en Espagne dans *La joie d'amour*⁷. Il est intéressant de constater que le romancier ne choisit pas la France comme cadre. L'univers romanesque est donc en quelque sorte l'Europe non francophone. Relevons que, au-delà de ses recherches sur le XVII^e siècle, Mercanton s'est intéressé à des auteurs anglais tels que James Joyce, Thomas Stearns Eliot ou Virginia Woolf, et allemands, Rainer Maria Rilke et Thomas Mann⁸. Le critique maîtrisait plusieurs langues européennes.

Ce plurilinguisme se retrouve dans l'œuvre romanesque elle-même. En effet, il n'est pas rare de lire dans les récits des phrases en italien, en anglais ou en allemand. Ainsi, dans le premier paragraphe de la première nouvelle de *La sibylle*, lisons-nous :

The melancholy fit: sans raison? Mais l'angoisse de la mort est un sentiment raisonnable, et l'Italie est le pays de la mort. Sa beauté dépouillée

6. Voir les deux volumes intitulés *Le siècle des grandes ombres*, tomes VII et VIII des *Œuvres complètes* (1985).

7. Tous ces textes ont été publiés dans les *Œuvres complètes* (1985). Les deux premiers, également en poche suisse, éditions de l'Âge d'Homme, Lausanne.

8. Voir le recueil d'essais *Ceux qu'on croit sur parole*, II, tome X des *Œuvres complètes* (1985).

ne laisse aucune place au rêve. « *Oggi avete la fatica*, clame le prédicateur dans l'église voisine, *domani avrete il Paradiso!* » Aujourd'hui cette chair vive, souffrante, heureuse, demain cette lame de pierre, entre les cyprès noirs, derrière les murs où le soleil se ronge (Mercanton, 1979 : 7).

Certes, les passages en langue étrangère sont des dictons et, de ce fait, le narrateur en délègue l'énonciation à d'autres, comme le prêtre italien, mais ce sont plus que des citations. Ils font partie intégrante du texte et s'insèrent dans la trame narrative. Le narrateur ne se contente pas de traduire, il interprète : « *The melancholy fit* » devient « l'angoisse de la mort » ; il commente : « *la fatica* » signifie « la peine, le labeur » et devient dans la phrase suivante « cette chair vive, souffrante, heureuse », où un oxymore rend la signification plus ambiguë, plus riche aussi ; de même « *il Paradiso* » est repris dans une image, où se mêlent métonymie et métaphore, « cette lame de pierre, entre les cyprès noirs, derrière ce mur où le soleil se ronge », pour suggérer la mort, en écho à la première citation anglaise. Il y a donc comme un dialogue entre les langues, un cheminement dialectique par le biais des langues vers le thème universel de la mort que l'auteur aborde avec les diverses cultures européennes, relayées par les langues.

Le plurilinguisme de Mercanton ne s'arrête pas là. Il est dans le style, dans la texture de la phrase française, qui, en conséquence, perd sa syntaxe classique. Mercanton recourt en effet presque systématiquement à l'inversion du complément circonstanciel⁹ ; voici, en guise d'illustration, un morceau tiré de *L'été des sept-dormants* :

Mais, *ce matin*, elle est calme, sereine. Il fait beau. On respire le jour avec délices. *Par la croisée*, on entend le son continu, limpide et plein de la fontaine, qu'aucun souffle ne vient interrompre.

— Ne reste pas caché dans la musique, dit-elle. *Ce matin*, tout le paysage chante.

Le soleil envahit la vallée, rejoint le fleuve qui paraît immobile ; il jette ses premières notes à la surface des eaux comme une main sur un clavier. *Plus loin*, il résonne déjà sur les toits roux d'Engelhardszell, sur les hautes façades blanches, sur le bulbe noir, évasé de l'église. *En face, sur l'autre rive*, les forêts s'étagent avec vigueur, masses bleues et froides, gardant la nuit (1980 : 8).

La phrase de Mercanton a le schéma suivant :

9. Le procédé a été analysé dans un article de Romain (1990).

C. Circ. Sujet Verbe.

Elle diffère de l'ordre normal – sujet, verbe, compléments – de la phrase française et se rapproche du modèle allemand :

C. Circ. Verbe Sujet.

C'est particulièrement frappant avec l'usage du complément de temps en tête de phrase, même dans le dialogue « Ce matin, tout le paysage chante ». Cependant, nous ne dirons pas que la phrase mercantonienne est allemande¹⁰, car le sujet n'est pratiquement jamais inversé, mais nous parlerons d'une influence allemande. Nous pourrions poser l'hypothèse d'un style métissé. Sans pousser plus avant l'analyse, nous constatons que, s'étant éloigné de la littérature identitaire romande, Mercanton a créé une œuvre où l'altérité domine, comme si l'identité se construisait dans un dialogue pluriel entre les grandes cultures européennes, ce qui, pour un Suisse, n'a rien d'étonnant¹¹.

Ainsi, nous retrouvons, à travers l'œuvre de deux de nos romanciers contemporains, les deux pistes que contenait la revue du XIX^e siècle. D'un côté, une recherche identitaire dans un mouvement de retour sur soi, qui s'élabore souvent par un rejet de l'Autre qui prend alors le visage de la race ; ce qui nous renseigne sur l'identité de la Suisse romande conçue comme une race, à côté de la réalité politique qu'est le pays, mais aussi à côté du concept de la nation, puisque l'Autre contre lequel s'affirme l'identité romande est la France. Cette voie – nous pourrions tout aussi bien écrire voix – s'est fait entendre depuis le canton de Vaud¹². D'un autre côté, comme chez Mercanton, la présence d'une œuvre plurielle, européenne, qui intègre au lieu de rejeter. L'identité – s'il en est une – se construit à partir de l'hétérogénéité : elle est traduction, elle est consensuelle, elle est dialogue. Nous reconnaissons là le souffle de la Genève

10. Certains critiques français à qui nous avons fait lire le roman ont parlé de « roman traduit ».

11. Nous pouvons nous demander si nous n'avons pas avec Mercanton l'ébauche d'un « roman européen », c'est-à-dire d'un roman où les grandes cultures et les langues européennes seraient métissées. Le pas sera vraiment franchi le jour où le narrateur intégrera dans le récit, au-delà du discours, les autres langues.

12. Ce n'est pas un hasard si le Centre de recherches sur les lettres romandes (CRLR) a été créé à l'Université de Lausanne et n'existe que dans cette université.

internationale¹³, mais aussi celui de la Suisse, carrefour des grandes nations européennes. Nous constatons donc que l'identité résulte en Suisse romande de deux forces contradictoires : une force centripète, « raciste », et une force centrifuge d'intégration. Mais, dans les deux cas, nous retenons la différence comme principe identitaire et nous refusons l'uniforme, la domination d'un modèle¹⁴.

13. Même s'il a accompli sa carrière à Lausanne, c'est du côté de Genève qu'il faut rechercher les influences qui ont marqué Jacques Mercanton.

14. D'où le scepticisme de la Suisse vis-à-vis d'une Europe centralisée, alors même que notre pays a eu des penseurs pionniers dans la construction d'une Europe des régions, parmi lesquels Denis de Rougemont fut le plus célèbre.

Bibliographie

- Cazenobe, Colette (1994), « Les jeux du classicisme et de la modernité dans l'œuvre de Jean-Pierre Monnier », *Écriture*, 43 (avril), p. 73-81.
- Francillon, Roger (1986), « Préface », dans Jacques Mercanton, *L'ami secret et l'enfant mystérieux*, Lausanne, Éditions de L'Aire, p. 9-17.
- Maggetti, Daniel (1995), *L'invention de la littérature romande (1830-1910)*, Lausanne, Payot.
- Mercanton, Jacques (1979), « Une fenêtre à Chioggia », dans *La sibylle*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- Mercanton, Jacques (1980), *L'été des sept-dormants*, I, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- Mercanton, Jacques (1985), *Œuvres complètes*, Lausanne, Éditions de L'Aire.
- Monnier, Jean-Pierre (1971), *L'arbre un jour*, Lausanne, Cahiers de la renaissance vaudoise.
- Monnier, Jean-Pierre ([1979] 1986), *Écrire en Suisse romande entre le ciel et la nuit*, Albeuve, Castella.
- Monnier, Jean-Pierre (1986), *Ces vols qui n'ont pas fui*, Yvonand, Bernard Campiche Éditeur.
- Monnier, Jean-Pierre (1992), « Le repli sur la nature », *Bulletin francophone de Finlande*, 4, Jyväskylä, p. 12-16.
- Ramuz, Charles-Ferdinand (1967), *Aimé Pache, peintre vaudois*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, Lausanne, Éditions Rencontre, p. 887-1151.
- Ramuz, Charles-Ferdinand (1967), « Lettre à Bernard Grasset », *Œuvres complètes*, vol. III, Lausanne, Éditions Rencontre, p. 1183-1213.
- Revaz, Gilles (1992), « Le « personnage-artiste » dans les textes de fiction au tournant du siècle », *Bulletin francophone de Finlande*, 4, Jyväskylä, p. 21-22.
- Romain, Jean (1990), « La figure rhétorique de l'inversion dans *L'été des sept-dormants* », *Écriture*, 35, p. 143-155.